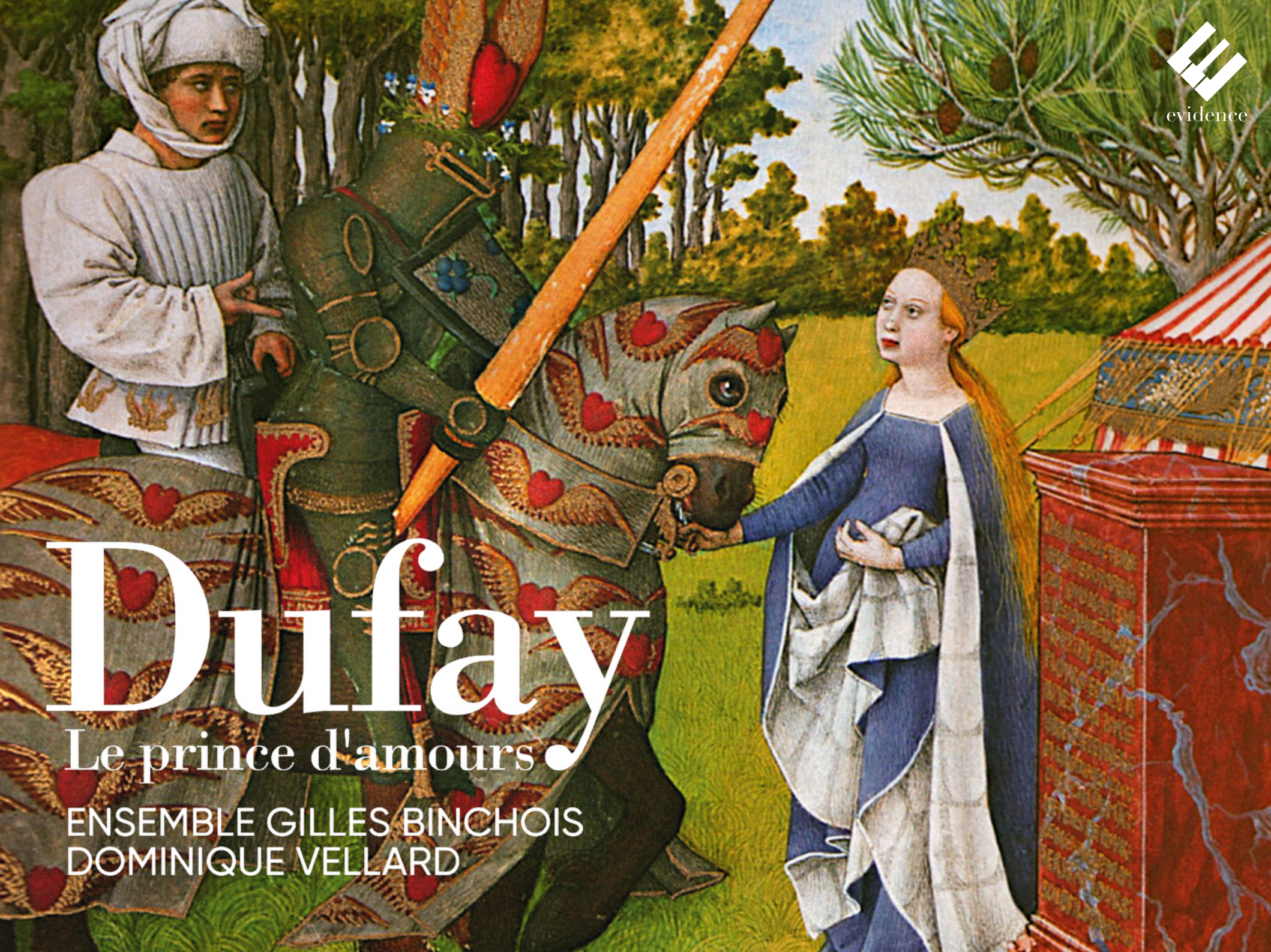
evidence
Dufay
Le prince d'amours
ENSEMBLE GILLES BINCHOIS
DOMINIQUE VELLARD

Ensemble Gilles Binchois

Domique Vellard	conductor
Anne Delafosse	soprano
Anne-Marie Lablaude	soprano
Grace Newcombe	soprano, clavicymbalum
David Sagastume	alto
Achim Schulz	tenor
Dominique Vellard	tenor, lute
Anaïs Ramage	flute
VivaBiancaluna Biffi	medieval fiddle

Guillaume Dufay (1400-1474)
Le Prince d'amours

1.	Par droit je puis bien complaindre et gemir rondeau	3'29
2.	Dona gentile, bella come l'oro rondeau	4'33
3.	Belle, que vous ay je mesfait instrumental version	2'21
4.	Les douleurs dont me prends tel somme rondeau	5'06
5.	L'alta belleza ballata	2'42
6.	Je ne suy plus tel que souloye rondeau	2'24
7.	Adieu m'amour, adieu ma joye rondeau	5'21
8.	He compaignons, resvelons instrumental version	2'30
9.	Ce moy de may soyons lies et joyeux rondeau	3'42
10.	Estrinez moy, je vous estrineray rondeau	3'39
11.	Ce jour le doibt, aussi fait la saison ballade	4'
12.	Ne je ne dors, ne je ne veille rondeau	5'34
13.	Resvelons nous, resvelons amoureux / Alons ent bien tos au may chanson	0'44
14.	Pour l'amour de ma doulce amye rondeau	3'51
15.	Mille bonjours je vous presente instrumental version	2'23
16.	En triumphant de Cruel Dueil rondeau	5'51
17.	Adyeu, quitte le demeurant instrumental version	1'58
18.	Je me complains piteusement ballade	2'22
19.	Franc cuer gentil instrumental version	1'49
20.	Mon chier amy, qu'avés vous empensé ballade	6'41

Dufay, le Prince d'amours

Dominique Vellard & Anne-Marie Lablaude

In the courts of the 15th century, such as those of the Houses of Malatesta or of Savoy, music was a constant companion; the *chanson* was their daily pleasure, it was a vehicle for poetry, expressed passions, was a remedy for pain, and sublimated the richness of amorous relationships. Being a social art, it encouraged conviviality, complicity, and connivance with the audience; expressing sweetness, the chanson charmed the refined ear with its intimate union of music and poetry, and fascinated listeners with its mastery and the refinement of its means.

The chanson was perhaps the musical form in which Dufay best expressed his immense talent. These works, written in French and Italian (some in Latin) show great diversity, enabling us to appreciate the constant evolution of the aesthetic of the genre. Throughout this evolution, Dufay was always seen as an absolute master among his peers, owing to the perfection of his writing and its intense expressivity. Whatever the subject, whatever the form (chansons for May Day, for the New Year, laments, celebratory or amorous chansons…), each of Dufay's 80 chansons is masterfully crafted, as much in terms of musical composition as of expression of the emotions, and always characterized by great lyricism. From his earliest years he thrived on the impetus created by the stylistic revitalization that occurred at the beginning of the century, with figures like his master Nicolas Grenon in Cambrai. He then encountered new practices that brought new inspiration to his musical language: the English tradition with its ideal of sweetness, which he doubtless discovered while at the Council of Constance; Italian music, certain aspects of which seem to have had a strong influence on him (the style of lauds for example). Dufay benefited from all these different aesthetic movements and enriched the history of music with a masterly oeuvre that went far beyond the stylistic boundaries of the time.

Paradoxically these chansons, intended for the delectation of courts, were written by a man of the Church. Indeed Dufay, born in or around Cambrai, entered the choir of its cathedral in 1409. We do not know if this was as a child or as an adolescent, since although the date of his birth is generally said to be 1400, it is highly likely that he was actually born a few years earlier. In fact we find him mentioned as a cleric there by 1413-1414. Cambrai cathedral was one of the great architectural wonders of the Middle Ages, equal in size to the great cathedrals of Paris and Chartres; like them it was regarded as a beacon of Christianity. With its reputation for the musical qualities of its repertoire and its singers (only singing was practiced in Cambrai, as no musical instrument was allowed in religious ceremonies there, not even for processions and feasts of the Church), Cambrai cathedral attracted the best composers of the day, as well as kings, dukes and princes; they came specifically to recruit choirboys for their chapels, and for their courts the famous singers who had been trained there. After 1414, there is no further mention of Dufay in the cathedral registers. He probably followed Pierre d'Ailly, cardinal of Cambrai, to the great Council of Constance (1414-1418). Around 18000 clerics from all over Europe convened there, as well as about 1700 musicians. It is probably on this occasion that Dufay came into contact with English music and that he approached the Malatesta family for employment, as well as the newly elected Pope Martin V.

His life continued in Italy, at the court of the Malatesta family in Rimini from 1420 to 1426. In 1428, with a doctorate in canon law from the University of Bologna, he was ordained priest and taken on as singer in the chapel of Pope Martin V, and later Eugene IV, in Rome. In 1434 he entered the service of Amadeus VIII, Duke of Savoy, while remaining attached to the Papal Chapel, thus dividing his time between the two courts until the end of 1439 when he returned to Cambrai, which then became his principal home. In the 1450s, we find him back in the service of the Court of Savoy as *maître de chapelle*. At the end of 1458, he returned to Cambrai for good. Throughout his career Dufay was in receipt of ecclesiastical stipends from different churches and cathedrals (Brussels, Mons, Bruges, Cambrai, Versoix,

Lausanne…). In Cambrai, in addition to taking care of the choirbooks and enriching the repertoire of the cathedral (sometimes with his own compositions but also with those of Ockeghem, Regis, Caron…), his various tasks included: Master to the choirboys, Master of the keys of the chest and of the cathedral's treasury, officer of the oven and of the wine cellar, supervisor of works and controller of inventories. It is likely that the majority of his chansons were written at the different courts at which he served, as he would have had little time for such composition during the periods when he was living in Cambrai, where his attention would have been focused mainly on liturgical music. His library reflects the degree of his literary cultivation and his erudition in theology and canon law. Among his volumes of music and Latin poets, contemporaneous authors are also to be found, as well as the famous *Remède de fortune* by Guillaume de Machaut. He died on the 27th of November 1474 after a long illness. His funeral ceremony was worthy of a prince: 91 clerics of the cathedral and 126 priests participated. His *Requiem* was sung — unfortunately it is lost — and the two pieces that he had asked to have sung as he was dying: the hymn *Magno salutis gaudio* and the sumptuous four-part motet *Ave Regina cœlorum*. Thus he received the honours due to the immense musician that he was.

References

• Edition Henrich Bessler CMM (Corpus Mensurabilis Musicæ – 1) updated by David Fallows.

• For these presentation notes we have taken inspiration from articles by Craig Wright and the book that David Fallows devoted to the composer.

Dufay, le Prince d'amours

Dominique Vellard & Anne-Marie Lablaude

Dans les cours du XV^e^ siècle, comme celle des Malatesta ou celle de Savoie, la musique est une compagne quotidienne ; la chanson est le plaisir de tous les jours, elle véhicule la poésie, exprime les passions, remédie à la douleur, sublime la richesse des rapports amoureux. Comme art de société, elle est du domaine de la convivialité, de la complicité, de la connivence avec l'auditoire ; expression de la douceur, elle charme l'oreille délicate par l'union intime de la musique et de la poésie et fascine par la maîtrise et le raffinement de ses moyens.

La chanson est peut-être la forme musicale où Dufay a pu exprimer au mieux son immense talent. Écrites en français et en italien (quelques-unes en latin), ses œuvres offrent une grande diversité, ce qui permet d'appréhender la constante évolution de l'esthétique du genre. Tout au long de celle-ci, Dufay se place, parmi ses pairs, en maître absolu, par la perfection de son écriture et l'intensité de son expression. Quel qu'en soit le sujet, quelle qu'en soit la forme (de mai, de nouvel an, de déploration, de célébration, d'amour...), Dufay a fait de chacune de ses 80 chansons une totale réussite, tant sur le plan de la composition que sur celui de l'expression des sentiments, toujours empreinte de lyrisme. Très jeune, il s'est nourri de l'élan donné par le renouveau stylistique du début du siècle, à l'instar de son maître Nicolas Grenon à Cambrai. Il a ensuite rencontré des pratiques qui ont inspiré son style : la tradition anglaise, sans doute découverte lors du concile de Constance, avec son idéal de douceur, et la musique italienne dont certains aspects semblent avoir eu une forte influence sur lui (le style des laudes par exemple). Dufay a fait son miel de toutes ces esthétiques et a enrichi l'histoire de la musique d'une œuvre magistrale qui dépasse les frontières stylistiques et temporelles.

Paradoxalement ces chansons, destinées à l'agrément des cours, ont été écrites par un homme d'Église. En effet, Dufay, né à Cambrai

ou dans ses environs, entra dans le chœur de la cathédrale de la ville en 1409. Nous ne savons pas si c'était comme enfant ou adolescent car, s'il est convenu d'établir 1400 comme l'année de sa naissance, il est fort probable que celle-ci fut antérieure de quelques années. En effet, dès 1413-1414, il fut mentionné comme clerc dans cette même cathédrale. Celle-ci était l'une des merveilles architecturales du Moyen Âge, de même taille que celles de Paris et de Chartres ; comme ces dernières, elle était considérée comme un phare de la chrétienté. Réputée pour les qualités musicales de son répertoire et de ses chanteurs (seul le chant y était pratiqué, aucun instrument n'était admis dans les cérémonies, même à l'occasion des processions et des jours de fête), la cathédrale de Cambrai attirait les grands compositeurs aussi bien que les rois, ducs et princes. Ceux-ci venaient recruter pour leur chapelle des enfants de la maîtrise et, pour leur cour, les chanteurs réputés qui y étaient formés.

Après 1414, il n'est plus fait mention de Dufay dans les registres de la cathédrale. Il est fort probable qu'il suivit Pierre d'Ailly, cardinal de Cambrai, au grand concile de Constance (1414-1418). Là se côtoyèrent environ 18000 clercs de toute l'Europe ainsi qu'environ 1700 musiciens. C'est probablement à cette occasion que Dufay entra en contact avec la musique anglaise et qu'il approcha la famille Malatesta ainsi que le pape Martin V, nouvellement élu. Sa vie se poursuivit en Italie, à la cour des Malatesta à Rimini de 1420 à 1426. En 1428, docteur en droit canon de l'Université de Bologne, il fut ordonné prêtre et engagé comme chanteur à la chapelle de Martin V puis d'Eugène IV à Rome. Il entra en 1434 au service d'Amédée VIII de Savoie tout en restant proche de la chapelle papale, partageant ainsi son temps entre les deux cours jusqu'à la fin de 1439 où il retourna à Cambrai qui devint sa résidence principale. Dans les années 1450, il fut de nouveau au service de la cour de Savoie comme maître de chapelle. Fin 1458, il revint définitivement à Cambrai.

Pendant sa carrière, Dufay a perçu des revenus ecclésiastiques de différentes églises et cathédrales (Bruxelles, Mons, Bruges, Cambrai, Versoix, Lausanne...). À Cambrai, outre l'entretien des livres de chant et l'enrichissement du répertoire de la cathédrale (parfois avec ses propres compositions mais aussi avec celles d'Ockeghem, Regis, Caron...),

les tâches qui lui incombaient étaient diverses : Maître des enfants du chœur, des clefs du coffre, du trésor de la cathédrale, officier du four et du vin, surveillant des travaux et responsable des inventaires. Il est probable que la majorité de ses chansons a été écrite dans les différentes cours où il a servi, les périodes où il demeurait à Cambrai lui laissant moins de temps pour la composition, laquelle était principalement tournée vers la musique liturgique.

Sa bibliothèque reflétait sa culture littéraire et ses connaissances en théologie et en droit canon. Parmi les livres de chant et les poètes latins, on trouvait aussi les auteurs contemporains et le fameux *Remède de fortune* de Guillaume de Machaut. Il mourut le 27 novembre 1474 après une longue maladie. Ses funérailles furent dignes d'un prince : 91 clercs de la cathédrale et 126 prêtres y participèrent. On y chanta son *Requiem* — malheureusement perdu — et les deux pièces qu'il souhaitait que l'on donne à l'heure de sa mort : l'hymne *Magno salutis gaudio* et son somptueux motet à quatre voix *Ave Regina cœlorum*. Il reçut ainsi les honneurs dus à l'immense musicien qu'il était.

Références

• Édition d'Henrich Bessler CMM (Corpus Mensurabilis Musicæ – 1) mise à jour par David Fallows.

• Pour ces notes de présentation, nous nous sommes inspirés d'articles de Craig Wright et du livre que David Fallows a consacré au compositeur.

[1] Par droit je puis bien complaindre et gemir

Dans ce rondeau, les deux voix inférieures (*contretenors*) servent de base à un canon aux deux voix supérieures. Les jeux rythmiques enrichissent le contrepoint : 6 *minimes* (croches) qui constituent le *tempus* (la mesure) sont regroupées par 3 fois 2 ou 2 fois 3. Les mélodies fleuries dans toutes les voix génèrent une sonorité pleine et continuellement mouvante.

Par droit je puis bien complaindre et gemir
Qui sui esent de liesse et de joye.
Un seul confort ou prendre ne scaroye,
Ne scay comment me puisse maintenir.

Raison me nuist et me veut relenquir
Espoir me fault en quel lieu que je soye.
Par droit je puis bien complaindre et gemir
Qui sui esent de liesse et de joye.

Dechassiés suy, ne me scay ou tenir
Par Fortune qui si fort me guerroye,
Anemis sont ceus qu'amis je cuidoye
Et ce porter me convient et souffrir.

Par droit je puis bien complaindre et gemir…

[1] I have every right to complain and groan

In this *rondeau*, the two lower voices *(contratenor)* serve as the basis of a canon for the two upper voices. The rhythmic interplay enriches the counterpoint: 6 minims (equivalent to modern quavers/eighth notes) that make up the *tempus* (the bar) are grouped as 3 times 2, or 2 times 3. The florid melodic lines in all the voices give this *chanson* a rich sound and continual movement.

I have every right to complain and groan,
I who am bereft of happiness and joy.
I wouldn't know where to find one single piece of comfort,
And I do not know how to keep going.

Reason harms me and wants to relinquish me,
Hope fails me wherever I am.
I have every right to complain and groan,
I who am bereft of happiness and joy.

I don't know where to go, hunted by Fortune
Who fights so fiercely against me,
My enemies are those that I believed to be friends
And I have to put up with that and suffer.

I have every right to complain and groan …

[2] Dona gentile

Dona gentile bella come l'oro
Che sopra le altre portate corona
Come per l'universo si razona,
Datime secorso, stella, che moro.

Che più non stago in questo purgatoro,
Tranquilitate en ver di me fortuna,
Dona gentile bella come l'oro
Che sopra le altre portate corona.

Lasso ja sono di tale martoro
Che vivere non posso salvo en una.
Qui mi trovo com voy, clara luna,
Per sempre servire quella c'adoro.

Dona gentile…

[2] Douce dame

Rondeau conservé dans le splendide *Chansonnier cordiforme*, issu de la cour de Savoie. Les voix du *cantus* et du *tenor*, commencent chacune des trois grandes sections par des entrées en *fugato* qui se rejoignent à la fin. Est-ce la langue italienne qui inspire tout particulièrement Dufay ? La chanson est lumineuse, mélange de grâce et de vitalité.

Douce dame, belle comme l'or,
qui, au-dessus des autres femmes, portez la couronne
comme il est affirmé dans tout l'univers,
aide-moi, étoile, car je meurs.

Car je ne peux plus rester dans ce purgatoire,
apaisez le sort envers moi
douce dame, belle comme l'or,
qui, au-dessus des autres femmes, portez la couronne.

Hélas, je suis déjà dans un tel martyre
que je ne peux vivre que pour une seule.
Me voilà avec vous, claire lune,
pour toujours servir celle que j'aime.

Douce dame…

[2] Noble lady

This *rondeau* is conserved in the splendid (heart-shaped) *Chansonnier cordiforme* from the Court of Savoy. The voices of the *cantus* and *tenor* begin each of the three main sections with *fugato* entries that come together at the end. Was it the Italian language that gave Dufay such inspiration? The chanson is luminous, a mix of grace and vitality.

Noble lady, beautiful as gold,
Who above all other women bears the crown,
As is agreed throughout the universe,
Give me help, O star, because I am dying.

Because I can no longer stay in this purgatory,
make Fortune gentler towards me,
Noble lady, beautiful as gold,
Who above all other women bears the crown.

I am weary of such suffering
That I can not live except in her.
Here I am with you, radiant moon,
For ever to serve her whom I adore.

Noble lady …

[3] Belle, que vous ay je mesfait instrumental

La version instrumentale de cette pièce souligne l'effet saisissant produit par les trois voix écrites chacune avec un signe de mesure différent (*tempus perfectum* 3/4, *tempus imperfectum* 2/4 et *imperfectum maior* 6/8), produisant ainsi des phrasés très individualisés.

[4] Les douleurs dont me prends tel somme

Ce rondeau tardif est construit sur un canon des voix supérieures (ici chanté pour la première et joué à la flûte pour la deuxième) accompagné de deux *concordans* (dans des situations similaires, peut être appelé *contretenor*) comme dans *Par droit je puis bien complaindre*. La pièce, écrite dans la tonalité claire du mode lydien (mode de *fa*) permet un contrepoint extrêmement ouvré, n'hésitant pas à utiliser de très grands sauts (surtout dans les voix *concordans*) et agrémentant les lignes de subtils ornements. Le texte est d'Anthoine de Cuise, membre de l'entourage du duc Charles d'Orléans, avec lequel Guillaume Dufay fut en contact autour de 1450.

Les douleurs dont me prends tel somme
Font mon penser tout assommer
Et si ne m'en puis dessommer
Dont j'ay souvent mau jour et somme.

Et sans cesser je compte et somme
Pensant tousjours les assommer
Les douleurs dont me prends tel somme
Font mon penser tout assommer;

[3] Fair one, what wrong have I done you instrumental

The instrumental version of this piece emphasizes the striking effect created by the three voices each written with a different time signature (*tempus perfectum* 3/4, *tempus imperfectum* 2/4 et *imperfectum maior* 6/8), giving each line its own particular phrasing.

[4] The pains which so weigh me down

This *rondeau,* written towards the end of Dufay's life, is built on a canon in the upper voices (on this recording the first is sung and the second played on the flute) accompanied by two *concordans* (which in similar situations might be called *contratenor*) as in *Par droit je puis bien complaindre*. The piece, written in the bright tonality of the Lydian mode (F mode) offers a highly elaborate counterpoint which is not afraid of using large intervallic leaps (particularly in the *concordans* voices) and embellishing the lines with subtle ornaments. The text is by Anthoine de Cuise who was in the entourage of Duke Charles d'Orléans, with whom Guillaume Dufay was in contact in the 1450s.

The pains which so weigh me down
totally stun my thinking,
and so I cannot relieve myself of them,
and often have a bad day and then sleep badly.

And incessantly I count the sum of them,
always imagining I can defeat them.
The pains which so weigh me down
totally stun my thinking.

Mais moy mesmes du coup m'assomme
Et se Mort me devoit sommer
Et de sa massue assommer
Si ne les puis je mettre en somme.

Les douleurs dont me prends tel somme…

[5] L'alta belleza

L'alta belleza tua, virtut'e valore
A che so donna m'ai donato amore
Quanto più miro el tuo lizado aspeto
Angelico, real, digno d'impero,
D'amor s'enfiama più l'ardente peto.

Svilando ogn'altro fermato e'l pensero
In te sol', dea, signor mio dileto
Ché farti anchor contenta certo spero.

[5] L'alta belleza

Cette *ballata* italienne, comme toutes les chansons du jeune Dufay, cisèle chaque vers du poème. Le *cantus* et le *tenor* énoncent successivement chaque début de vers pour se rejoindre à la fin. Les deux voix se cherchent et se provoquent jusqu'à l'extrême du jeu rythmique sur « *d'amor s'enfiama più l'ardente peto* ».

But in doing so I knock myself out
and if Death were to strike me
and knock me down with his hammer,
even then I wouldn't be able to put them to sleep.

The pains which so weigh me down …

[5] L'alta belleza

This Italian *ballata*, like all the *chansons* dating from Dufay's youth, finely sculpts each verse of the poem. The *cantus* and the *tenor* enounce the beginning of each verse in turn before coming together at the end. The two voices seek and provoke each other to extremes of rhythmic interplay at the words "*d'amor s'enfiama più l'ardente peto*".

Pour que je puisse connaître ta beauté, ta vertu et ta valeur,
Femme, tu m'as donné l'amour.
Plus je contemple ton visage radieux,
Angélique, royal, digne d'une reine,
Plus mon cœur ardent s'enflamme d'amour.

En réprimant toutes les autres pensées, je suis résolu à ne penser
Qu'à toi seule, déesse, ma souveraine bien-aimée,
Et, de plus, j'espère vraiment te rendre heureuse.

[6] Je ne suy plus tel que souloye

Dans ce petit rondeau, un contraste radical apparaît entre les deux parties (A & B). Les trois phrases de A nous conduisent avec souplesse de la sonorité de *ré* à celle de la dominante *la*. B sonne comme un refrain, les trois voix chantant successivement la même mélodie sur « et m'ont les dames refusé » ; la dernière phrase mène à une cadence sur *sol*.

Je ne suy plus tel que souloye
J'ay perdu tout soulas et joye
Devenus suy viel et usé
Et m'ont les dames refusé
Car plus servir ne les porroye.

Jonesse me fault et monnoye
Desquels tres enblé je m'aydoye
Et pour ce tout par supposé :
Je ne suy plus tel que souloye

So that I may know your great beauty, virtue and worth,
Lady, you have given me your love.
The more I contemplate your radiant face,
angelic, regal, worthy of an empire,
My ardent breast is all the more enflamed with love.

Rejecting all else, my thoughts are
in you alone, goddess, my beloved sovereign,
because I still truly hope to make you happy.

[6] I am no longer as I am used to being

In this little *rondeau* the two parts (A & B) are radically contrasted. In the A section the musical phrases subtly lead us from the sound-world of D to that of the dominant A. The B section sounds like a refrain, the three voices successively singing the same melody at "*et m'ont les dames refuse*" ; the last phrase leads to a cadence in G.

I am no longer as I am used to being
I have lost all pleasure and joy
I have become old and worn out
And the ladies now refuse me,
as I can no longer serve them.

I have lost my youth and my money,
from which I discretely used to benefit.
And that is why I am inferior everywhere:
I am no longer as I am used to being

J'ay perdu tout soulas et joye
Devenus suy viel et usé.

Helas se revenir scavoye
En l'estat que primier estoye
Je faroye fort du rusé
Et se j'en estoye accusé
Savés vous que responderoye :

Je ne suy plus tel que souloye…

[7] Adieu m'amour, adieu ma joye

Rondeau tardif dont le couple *cantus-tenor* pourrait se suffire à lui-même tant la composition est parfaite. Toutes les voix commencent ensemble au début du poème, contrairement à tous les autres vers où elles entrent décalées d'une brève (la blanche). Dans la majorité des chansons de cette période, chaque vers porte une phrase musicale plus longue que dans les premières chansons de Dufay ; ainsi, le sentiment rythmique, basé sur le *tactus* (la pulsation) y est totalement différent. On notera la progression mélodique de la chanson sur les trois premiers vers (constituant un magnifique procédé rhétorique). À la fin, sur « qu'il me semble que morir doye », l'accroissement rythmique soulignant le désarroi du poète contraste avec le calme résigné du premier vers, « Adieu m'amour ».

Adieu m'amour, adieu ma joye
Adieu le solas que j'avoye
Adieu ma leale maistresse.

I have lost all pleasure and joy
I have become old and worn out.

Alas, if I could return
to how I was at first
I would use my cunning
And if I were accused of it,
do you know what I would reply:

I am no longer as I am used to being …

[7] Adieu my love, adieu my joy

In this late *rondeau* the *cantus-tenor* duo could suffice as they are, so perfect is the composition. All the voices start together at the beginning of the poem, unlike all the other verses in which they enter a breve (minim/half-note) apart from each other. As with most of the chansons of this period, each verse is made up of musical phrases that are longer than those of Dufay's earliest chansons, and the rhythmic feel, based on the *tactus* (the pulse), is totally different. The melodic progression of the song in the first three verses is particularly noteworthy (a magnificent rhetorical process). At the end of the chanson, "*qu'il me semble que morir doye*", the rhythmic expansion that accentuates the poet's disarray contrasts with the resigned calm of the first verse "*Adieu m'amour*".

Adieu my love, adieu my joy
Adieu to the happiness that I once had
Adieu my loyal mistress,

Le dire adieu tant fort me blesse
Qu'il me semble que morir doye.

De desplaisir forment lermoye
Il n'est reconfort que je voye
Quand vous esloigne, ma princesse.
Adieu m'amour, adieu ma joye
Adieu le solas que j'avoye.

Je prie a Dieu qu'il me convoye
Et doint que briefment vous revoye,
Mon bien, m'amour et ma deesse,
Car advis m'est, de ce que laisse,
Qu'après ma paine joye aroye.

Adieu m'amour, adieu ma joye…

[8] He, compaignons, resvelons nous instrumental

Rondeau à quatre voix issu du fameux manuscrit d'Oxford (compilé à Venise vers 1436), lequel contient 45 des chansons de Dufay. Les deux voix supérieures alternent des passages *cantabile* avec des sections plus ornées. Elles s'appuient sur les deux voix graves qui se déploient sur un large ambitus en affirmant les sonorités du *sol* dorien (mineur) et de sa dominante *ré*.

Saying adieu wounds me so deeply
That I feel as if I must die.

Out of sadness (*displeasure*) I weep very much.
There is no comfort that I can see
when I am far from you, my princess.
Adieu my love, adieu my joy
Adieu to the happiness that I once had.

I pray to God that He takes care of me
and lets me see you again soon,
My love, my all, and my goddess,
For I can foresee, with this parting,
That after my pain I shall have joy again.

Adieu my love, adieu my joy …

[8] Hey friends, let's awake instrumental

A *rondeau* for four voices that is to be found in the famous Oxford Manuscript (compiled in Venice around 1436), which contains 45 of Dufay's chansons. The two upper voices alternate *cantabile* sections with more ornate passages. They are supported by two wide-ranging low voices, which establish the sonorities of G Dorian (minor) and its dominant, D.

[9] Ce moys de may soyons lies et joyeux

Ce rondeau fait partie des 5 chansons composées avant 1440 pour fêter le mois de mai (de même que 10 chansons sont destinées à célébrer le jour de l'an). Dufay s'écarte, dans ses chansons de circonstance, de la tradition de l'idéal de l'amour courtois. Bien plus importantes en nombre chez Dufay que dans la production de ses contemporains, celles-ci révèlent-elles le caractère jovial et convivial du compositeur ? « Chantons, dansons et menons chiere lye …Dufay vous en prye ! »

Ce moys de may soyons lies et joyeux
Et de nos cuers ostons merancolye,
Chantons, dansons et menons chiere lye
Pour despiter ces felons envieux.

Plus c'onques mais chascuns soit curieux
De bien servir sa maistresse jolye;
Ce moys de may soyons lies et joyeux
Et de nos cuers ostons merancolye,

Car la saison semont tous amoureux
A ce faire, pourtant n'y fallons mye,
Carissimi, Dufay vous en prye
Et Perinet dira de mieux en mieux :

Ce moys de may soyons lies et joyeux…

[9] This month of May let us be merry and joyful

This *rondeau* is one of the five that were composed before 1440 to celebrate the month of May (just as he also wrote 10 chansons to celebrate New Year's Day). In these occasional chansons Dufay moves away from the tradition of the ideal of courtly love. Does the fact that Dufay produced many more of these celebratory chansons than his contemporaries suggest that the composer had a jovial, convivial character? "*Chantons, dansons et menons chiere lye …Dufay vous en prye !*" (Let us sing, dance and feast… Dufay beseeches [invites?] you!)

This month of May let us be merry and joyful
And chase from our hearts all melancholy
Let us sing, dance and feast
To spite those envious wretches.

More than in other Mays let each pay attention
to serving his pretty mistress well;
This month of May let us be merry and joyful
And chase from our hearts all melancholy.

For this season summons all lovers
to do this, so let us not fail,
Dearest friends, Dufay beseeches [invites] you
and Perinet will say it better and better:

This month of May let us be merry and joyful …

[10] Estrinez moy, je vous estrineray

Ce rondeau du premier Dufay est très original car il comporte un dialogue amoureux. L'homme, qui est chanté par la voix supérieure, demande pour ses étrennes l'amour de sa belle (voix chantée par le *tenor* !) qui saura le réconforter.

Estrinez moy, je vous estrineray,
Ma seulle amour
– *De quoi ?*
– Du cuer que j'ay
Pour vous donner ce jour de l'an nouvel.
Prenés en gré.

– *Si fai je amis tres bel*
Aussy le mien a tous jours vous donray.
– Tres grant mercy, pour tant vous serviray
Sans departir.
– *Or bien*
– dont sans delay
A ce bon jour de joye et de revel.

[10] Give me a gift and I'll give you a gift

This *rondeau*, one of Dufay's earliest works, is highly original as it is a dialogue between two lovers. As his New Year's gift, the man, who is sung by the higher voice, asks for the love of his beloved (sung by the *tenor*!), in the hope that it would bring him comfort.

Give me a gift, and I'll give you a gift
My only love
– *What will you give me?*
– This heart of mine
That I give you this New Year's Day.
Take it gladly.

– *I shall, my very fine friend.*
Mine too I shall give you for ever.
Thank you very much; for that I shall serve you
for ever.
– *That's good*
– so without delay
on this happy day of joy and revelling.

Et allegiés mes maulx ou je morray
Par desespoir.
– *et quand ?*
– las, je ne scay
Je suis feru ja mieux que d'un coutel
De vos doulx yeulx.
– *Et vous fait donques tel en vérité ?*
Se vous conforteray.

Estrinez moy, je vous estrineray…

[11] Ce jour le doibt, aussi fait la saison

Cette ballade pourrait avoir été écrite à Laon entre 1424 et 1426, tout comme le rondeau *Adieu ces bons vins de Lannoy*. L'élégante mélodie se développe sur deux lignes (*tenor* et *contretenor*) d'un style instrumental très simple qui convient particulièrement à un jeu polyphonique à la harpe, au luth ou, dans le cas présent, au clavicymbalum. La prosodie, comme celle de Binchois, est admirablement inscrite dans le flux mélodique.

Ce jour le doibt, aussi fait la saison
Et le prince d'amours l'a comandé
Que tout home voillant acquerir non
De vray amant viengne par amisté
Pour reciter balade gracieuse
Que soit plaisante a sa dame amoureuse
Et se tiengne gracieus et joly
Joyeusement paré de quelque may

And lighten my suffering, or I shall die
of despair.
– *and when?*
– Alas I don't know,
I am already more wounded by your fair eyes
than by a knife.
– *And that is really how you feel?*
I shall comfort you then.

Give me a gift, and I'll give you a gift …

[11] This day demands it, so does the season

This ballade may have been written in Laon between 1424 and 1426, as well as the *rondeau Adieu ces bons vins de Lannoy*. The elegant melody is developed on two vocal lines (*tenor* and *contratenor*) in a very simple instrumental style that is particularly suited to polyphonic performance on the harp, the lute or, as in the present case, the clavicymbalum. The word setting, like that of Binchois, admirably suits the flow of the melody.

This day demands it, so does the season,
And the prince of love has commanded it:
that every man who wishes to acquire the reputation
of a true lover come in friendship
to recite a gracious ballad
that will be pleasing to his loving lady,
and that he should keep himself gracious and elegant,
Joyously adorned with flowers of May.

Et il aura gueredon de par ly
Le primier jour de ce doulx moys de may.

Quant est de moy, je ne doy par raison
A ce faillir car bien gueredoné
Suy par amours de dame de renom
Qui me donne toute joieuseté.
Quant j'aperchoy sa biaulté merveilleuse,
Son doulx regart, sa colour precieuse,
Son doulx parler et son maintieng aussy
Je ne pourroy avoir soussy n'esmay,
Dont j'ai cause de joye estre garni
Le primier jour de ce doulx moys de may.

[12] Ne je ne dors ne je ne veille

Ce rondeau contraste nettement avec la chanson précédente, tant pour la poésie que pour sa mise en musique. Dufay, à ce stade de sa vie, participe à une évolution stylistique majeure ; le contrepoint est plus dense, la poésie plus intense. Ce rondeau comporte cinq longues phrases sur une tonique de *do*, les deux premières avec la tierce majeure *mi*, les trois dernières avec la tierce mineure, *mi* bémol. Le premier bémol arrive sur *soupirer*. Le dernier vers « que mort contre moy se resveille » utilise successivement le *mi* bémol et bécarre, le *fa* naturel et dièse, le *la* bémol et bécarre, le *si* bémol et bécarre dans les 7 dernières mesures !

And he shall have his reward from her
on the first day of this sweet month of May.

As for me, reason says that I must not
fail in this, as I am well rewarded
by the love of a noble lady
who fills me with joy.
When I delight in her marvellous beauty
her sweet look, her precious complexion,
her sweet speech, and her bearing too,
I am free from all cares and fears.
So I have good reason to be adorned with joy
on the first day of this sweet month of May.

[12] I am neither asleep nor am I awake

This *rondeau* is in clear contrast with the preceding chanson, as much for the poem as for the way it is set to music. At this point in his life Dufay was playing his part in a major stylistic development; the counterpoint is denser, the poetry more intense. This *rondeau* is made up of five long phrases on a tonic of C, the first two with the major third, E, the last three with the minor third, E flat. The first flat comes on the word *soupirer* (to sigh). The last line "*que mort contre moy se resveille*" uses successively E flat and E natural, F natural and F sharp, A flat and A natural, B flat and B natural, all within the last 7 bars!

Ne je ne dors ne je ne veille
Tant ay fort la puce en l'oreille[1],
C'est du mains que de souspirer
Car contraint suis de desirer
Que mort contre moy se resveille.

Desir ne veult que je sommeille,
L'oeil ouvert, ennuy me conseille
Que je transisse de pleurer ;
Ne je ne dors ne je ne veille
Tant ay fort la puce en l'oreille,
C'est du mains que de souspirer.

Je n'ay pas la couleur vermeille
C'est par vous, dont je m'esmerveille,
Comment vous pouvez endurer
Que pour vous craindre et honnourer
Je souffre doulleur non pareille.

Ne je ne dors ne je ne veille…

---

1. Cette expression a changé de sens au cours des siècles. Elle est attestée pour la première fois au XIII^e^. Bizarrement, elle signifiait alors « provoquer ou avoir un désir amoureux », sens que Jean de la Fontaine utilisait encore dans ses *Contes* :
« Fille qui pense à son amant absent
Toute la nuit, dit-on, a la puce à l'oreille »

I can neither sleep nor am I awake,
so strongly am I tormented with love;
sighing isn't even half of it,
for I am compelled to desire
that death rise up against me.

Desire will not let me sleep,
with my eyes open, my grief tells me
that I might die of weeping.
I can neither sleep nor am I awake,
so strongly am I tormented with love
sighing isn't even half of it,

My complexion is not a healthy colour;
it's because of you, and I'm amazed
how you can accept
that in order to fear and honour you
I have to suffer pain without equal.

I can neither sleep nor am I awake …

[13] Resvelons nous

De nouveau une très courte chanson de mai, notée dans le manuscrit d'Oxford, basée sur un canon à la quinte. Le matériel musical vient directement du motet *O Sancte Sebastianæ*, daté de 1421 ou 1422 ; en effet, que la fonction d'une pièce soit liturgique ou profane, les décisions compositionnelles ne sont déterminées que par la structure du texte et la forme choisie.

Resvelons nous, resvelons amoureux
Alons au bois tantost cueillir le may
Et chanterons chascun un virelay
Pour sa dame, s'en serons plus joieux.

Alons ent bien tos au may.

[14] Pour l'amour de ma doulce amye

Ce délicieux rondeau à trois voix – du manuscrit d'Oxford – est écrit en lydien (mode de *fa*). La prosodie de cette chanson d'amour est admirable et les phrases du *cantus* sont ponctuées de longues vocalises d'une grande tendresse.

Pour l'amour de ma doulce amye
Ce rondelet voudray chanter
Et de bon cuer luy presenter
Affin qu'elle en soit plus jolye.

[13] Let us awake

Another chanson for the month of May, a very short one to be found in the Oxford Manuscript; it is based on a canon at the fifth. The musical material comes directly from Dufay's own motet *O Sancte Sebastianæ* which dates from 1421 or 1422; indeed, whether a piece was for liturgical or secular use, Dufay's compositional choices were purely determined by the structure of the text and the form chosen to set it.

Let us awake! Up now lovers,
Let's go to the woods now to gather the flowers of May
And let each of us sing a virelay
for his lady; it'll make us more joyful.

Let us all go to the May festival.

[14] For the love of my sweet lady

This delightful *rondeau* for three voices – from the Oxford Manuscript – is written in the Lydian mode (in F). The word setting in this love song is admirable and the phrases of the *cantus* are punctuated by long vocalises of a particularly tender nature.

For the love of my sweet lady
I wish to sing this rondelet
and to present it to her with all my heart
so that she might be more joyful.

Car je l'ay sur toutes choysie
A mon plaisir, sans mal penser;
Pour l'amour de ma doulce amye
Ce rondelet voudray chanter.

Elle est belle playsant et lye
Saige en maintieng et en parler
Se la veul servir et amer
A mon povoir toute ma vie.

Pour l'amour de ma doulce amye…

[15] Mille bonjours je vous presente instrumental

Nous avons choisi d'interpréter aux instruments cette chanson pour « le jour de l'annee nouvelle » (dans l'un des manuscrits, le texte est un motet à la Vierge). La composition utilise les mêmes possibilités de couleurs que *Ne je ne dors*, en variant les altérations sur le *mi*, le *fa*, le *la* et le *si*.

For I have chosen her before all others
for my pleasure, without unworthy intent;
For the love of my sweet lady
I wish to sing this rondelet.

She is beautiful, charming and happy
judicious in her bearing and her speech,
so that I want to serve and love her
the best I can, all my life.

For the love of my sweet lady …

[15] A thousand greetings I give you instrumental

We have opted for an instrumental performance of this chanson for New Year's Day *"le jour de l'annee nouvelle"* (in one of the manuscripts, the text is a motet to the Virgin). The piece uses the same colours as *Ne je ne dors*, varying accidentals on the notes of E, F, A and B.

[16] En triomphant de Cruel Dueil

Dans ce rondeau, Dufay déplore la mort de son ami Binchois, le 20 septembre 1460, tout comme le fit son collègue Ockeghem. « Triste plaisir » et « Dueil angoisseux » sont les incipit de chansons de Binchois. Écrit en mode dorien (mode de *ré*), ce rondeau-déploration est l'un des sommets du compositeur. Toutes les phrases du *cantus* se développent du médium vers l'aigu pour redescendre en fin de vers. La dernière phrase part quant à elle de l'aigu, et exploite rythmiquement le mode jusqu'à son extrême partie grave. Les voix de *tenor* et de *contra*, très riches, elles aussi, participent de cette sonorité luxuriante. La plénitude sonore exclut pourtant le pathos, Dufay rend hommage à son illustre collègue en réaffirmant le pouvoir consolateur de la musique.

En triomphant de Cruel Dueil,
Dueil angoisseux est mon accueil
Et tout mon bien n'est que martire
Et ne saroie mon mal descripre
Ne dire ce dont je me dueil.

Triste Plaisir, mon seul recueil
M'acompaignera a son vueil
Et me fera plorer pour rire,
En triomphant de Cruel Dueil,
Dueil angoisseux est mon accueil
Et tout mon bien n'est que martire.

[16] To triumph over Cruel Grief

In this *rondeau*, Dufay laments the death of his friend Binchois, the 20th of September 1460, just as his colleague Ockeghem also did. "*Triste Plaisir*" and "*Dueil angoisseux*" are the incipits of chansons by Binchois. This rondeau-lament, written in the Dorian mode (of D), is one of the summits of the composer's art. All the phrases in the *cantus* part develop upwards from the middle to the upper register, only to go down again at the end of the verse. The last phrase however starts from the top and fully exploits the rhythmic possibilities of the lowest part of the mode. The *tenor* and *contra* parts, which are also very rich, contribute to the luxurious sonority of the piece. This richness of sound does not however descend into pathos; Dufay pays homage to his illustrious colleague by reaffirming the consoling power of music.

To triumph over Cruel Grief,
Distressing grief comes to my aid
And all my happiness is nothing but martyrdom
And I wouldn't know how to describe my pain
Nor to express in words what grieves me so.

Sad Pleasure, my only refuge,
will accompany me if he so wills
and will make me weep rather than laugh
To triumph over *Cruel Grief*
Distressing grief comes to my aid
And all my happiness is nothing but martyrdom.

La mort sera mon seul escueil
Maiz que je soie en ung sercueil
Prestement bouté, sans plus dire.
N'autre ne quiers je avoir pour mire
Pour m'avancer ce que plus vueil.

En triomphant de Cruel Dueil…

[17] Adyeu, quitte le demeurant instrumental

Nous avons choisi d'interpréter ce rondeau tardif – dont le texte est perdu – au clavicymbalum et au luth. Écrite en phrygien (mode de *mi*), la mélodie très conjointe se déploie sur un ambitus limité à une octave. Les quatre sections (les vers de la chanson) exploitent les possibilités expressives de ce mode peu utilisé dans la polyphonie du XV^e^ siècle.

[18] Je me complains piteusement

Composée le 12 juillet 1425, cette ballade est un joyau unique et incomparable. Utilisant le caractère spécifique du mode de *mi*, les trois voix évoluent dans le même ambitus. Les deux voix supérieures forment déjà un contrepoint qui se suffit à lui-même, la troisième vient compléter la sonorité. L'individualité des voix sur le plan rythmique donne une sensation de fluidité et de liberté. Les imitations, l'alternance d'entrées successives et de passages homophoniques, la longue vocalise commune à la fin des parties A et B, toute la richesse et la complexité de l'écriture n'empêchent en rien l'auditeur d'être saisi par la grâce de cette courte ballade.

Death will be the only path for me,
but let me be quickly despatched
in a coffin, without another word.
I seek nothing more than that
to grant me what I most want.

To triumph over *Cruel Grief* …

[17] Adyeu, quitte le demeurant instrumental

We have chosen to perform this late rondeau – of which the text is lost – on the clavicymbalum and lute. The very compact melody, in the Phrygian mode (the mode of E), ranges over no more than an octave. The four sections (verses of the chanson) use the expressive possibilities of this mode, which was not used very often in 15th-century polyphony.

[18] I complain piteously

This ballade, written on the 12th of July 1425 is a unique, incomparable jewel. It uses the very specific character of the mode of E, the three vocal lines all developing within the same range. The two upper voices already form a counterpoint that is sufficient in itself, and the third completes the sonority of the piece. The individuality of the voices from a rhythmic point of view gives a sensation of fluidity and freedom. The imitations, the alternation of successive entries and of homophonic passages, the long vocalise, common to all the voices at the end of the A and B sections, all the richness and complexity of writing, none of these prevent the listener from being impressed by the grace of this short ballade

Je me complains piteusement
A moi tout seul plus qu'a nullui
De la grieste, paine et tourment
Que je souffre plus que ne di.
Dangier[2] me tient en tel soussi
Qu'eschever ne puis sa rudesse
Et *Fortune* le veut aussi,
Mais, par ma foy, ce fait Jonesse.

[19] Franc cuer gentil instrumental

Ce rondeau a été mis en tablature dans la fameuse collection du Livre d'orgue de Buxheim (*Buxheimer Orgelbuch*). L'adaptation, contrairement à de nombreuses pièces du recueil, est peu ornementée, laissant ainsi la mélodie se développer naturellement, ornée seulement de quelques formules qui conviennent aux instruments.

2. Figures allégoriques du *Roman de la Rose* / allegorical figures from the *Roman de la Rose*.

I complain piteously,
to myself all alone more than to anyone else,
of the grief, pain and torment
that I suffer more than I can say.
Danger[2] assails me with so many cares
that I cannot escape its brutality
and that's how *Fortune* wishes it too,
but, by my faith, that's what Youth does.

[19] Frank and noble heart instrumental

This *rondeau* was put into tablature in the famous collection The Buxheimer Organbook (*Buxheimer Orgelbuch*). The adaptation, unlike many of the pieces in the collection, has little ornamentation, thus allowing the melody to develop naturally; the only ornaments it contains are a few formulae that are particularly suitable for instrumental performance.

[20] Mon chier amy

Cette ballade a sans doute été composée en 1427, pour la mort de Pandolfo Malatesta. Composée en dorien (mode de *ré*), la déploration est d'une grande intensité. Le mélange d'intériorité, de piété et de douleur contenue est une grande leçon venant d'un musicien qui n'a pas encore 30 ans.

Mon chier ami, qu'aves vous empensé
De retenir en vous merancolye,
Se Dieux vous a un bon amy osté
Et dessevré de vostre compagnie ?
Ne mettés pas en abandon la vie,
Priés pour luy, laissiés ce dueil aller
Car une fois nous fault ce pas passer.

Vous savés bien, contre la volunté
De Jhesucrist, ne la verge Marie,
Nuls hom ne puet, tant soit hault eslevé
De science ne de noble lignie.
Tous convenra fenir, je vous affie,
Il n'i a nul qui en puist eschaper
Car une fois nous fault ce pas passer.

Pour tant vous pri, soiés reconforté
Et recepvés en gré, je vous supplie
Ces trois chapiaux en don de charitté;
Autre nouvel ne truis en no partie
Pour remettre vo cuer en chiere lie.

[20] My dear friend

This ballade was doubtless composed in 1427 on the death of Pandolfo Malatesta. The lament, written in the Dorian mode (of D), is particularly intense. The mixture of interiority, piety, and contained sadness is a masterful lesson coming from a musician who had not yet reached 30 years of age.

My dear friend, why have you decided
to keep this melancholy in you.
if God has taken a good friend from you
and cut him off from your company?
Do not abandon life,
Pray for him, let this mourning go,
For one day we shall all have to pass the same way.

You know well that against the will
of Jesus Christ or of the Virgin Mary
no man has power, however distinguished he may be
in learning or noble lineage.
An end must come to all of us, I assure you,
There is not a single one who can escape,
For one day we shall all have to pass the same way.

Therefore I pray you, be comforted,
and gladly receive, I beseech you,
these three hats as a token of love;
I cannot find any news anywhere
to bring good cheer to your heart.

evidence

ensemble
— GILLES BINCHOIS —
musiques anciennes

Enregistré par Little Tribeca du 1er au 5 mars 2021 à l'Auditorium di Pigna (Corse)

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Hugo Scremin
Enregistré en 24-bits/96kHz

La création de ce programme a reçu le soutien de la Cité de la Voix de Vézelay
L'enregistrement a été réalisé dans le cadre d'une résidence au CNCMVOCE à Pigna, Corse

English translation by Paul Willenbrock
Avec l'aide d'Anne-Marie Lablaude pour le français ancien, et de Giovanni Cantarini pour l'ancien italien
Couverture : *Le cœur d'amour épris*, codex Vindobonensis 2597 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek)

EVCD082 Little Tribeca ℗ Little Tribeca · Ensemble Gilles Binchois 2021 © Little Tribeca 2021
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin [LC] 83780

evidenceclassics.com gillesbinchois.com

PRÉFET
DE LA RÉGION
BOURGOGNE-
FRANCHE-COMTÉ
Liberté
Égalité
Fraternité

REGION
BOURGOGNE
FRANCHE
COMTE

Dijon

MECENAT
MUSICAL
SOCIETE GENERALE

Adami

la culture avec
la copie privée

FCM
LE FONDS POUR LA
CREATION MUSICALE

VOCE
CENTRU NAZIUNALE
DI CREAZIONE MUSICALE

CENTRU NAZIUNALE
DI CREAZIONE MUSICALE

Le Centre de Création Musicale Voce naît en 2009 de la fusion de deux associations : E Voce di u Cumune créée en 1978 et Festivoce en 1991. Quatre principes essentiels ont animé ces deux associations fondatrices : formation et recherche menées dans le domaine des musiques traditionnelles par E voce di u Cumune ; création et diffusion articulées autour du Festival Festivoce.

Labellisé Centre National de Création Musicale depuis 2017, VOCE associe désormais ces quatre principes dans ses actions, ses missions et sa programmation annuelle avec le souci constant de créer en s'enracinant puis de diffuser au-delà des murs.

VOCE, c'est donc un projet culturel qui s'ancre dans l'idée que la création musicale contemporaine, dans ce qu'elle a de plus innovante, n'est pas nécessairement l'apanage des capitales ou des agglomérations, et qu'elle peut, voire qu'elle doit, s'ancrer dans un territoire rural pourvu que celui-ci soit riche d'une tradition musicale forte, comme c'est le cas en Balagne et plus largement en Corse.

VOCE se conçoit ainsi volontiers comme un laboratoire de recherches portées par des « artisans » ayant à cœur d'ancrer leur pratique dans des savoir-faire et des savoirs-être ancestraux tout en les enrichissant des apports les plus récents de la création contemporaine.

VOCE ne limite pas son inspiration aux seuls savoirs « musicaux » mais étend celle-ci aux techniques touchant au verbe, au corps, à l'architecture, et à tous les domaines des savoirs du territoire au sens large.

Dans le même esprit d'ouverture, c'est vers l'ensemble des esthétiques musicales contemporaines qu'elle entend situer son travail de création (musique contemporaine, musiques improvisées, musique électroacoustique, rock, jazz, chanson etc…), tout en puisant également dans les répertoires des musiques anciennes, qu'elles soient savantes ou dites « populaires ».

VOCE considère que sa démarche de création a vocation à être transmise, par la production de résidences d'artistes, la diffusion de concerts et par des ateliers de formation.

also available

evidenceclassics.com

evidence